

Н.А. Гаврилина

Самарский государственный университет

**МИФ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ
(МОРЕ КАК СФЕРА ДИОНИСА В НОВЕЛЛЕ Т. МАННА
«СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ»)**

N. Gavrilina

Staatliche Universität Samara

**MYTHOS IN DER NARRATION: MEER ALS SPHÄRE VON DIONYSOS
IN DER NOVELLE VON TH. MANN „TOD IN VENEDIG“**

Im Beitrag geht es um den altgriechischen Dionysosmythos in der berühmten Novelle von Th. Mann „Der Tod in Venedig“. Neben den „traditionellen“ Vermittlern dieses Gottes wird hier auch das Meer als eine Art „Helfer“ von Dionysos betrachtet.

В мире культуры едва ли можно найти более загадочный феномен, чем миф. Несмотря на то что первые попытки осмысления мифа возникли еще в глубокой древности, несмотря на огромное количество современных трудов по данной теме, этот феномен все еще не разгадан до конца. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что существует несколько десятков различных дефиниций мифа: ряд литературоведов определяет его как один из литературных жанров или модусов (Чейс, Фрай), другие специалисты понимают миф как цельную систему первобытной «духовной культуры» или «науки», в терминах которой воспринимается весь мир (Аверинцев), а также в качестве первобытной идеологии (Лосев), незрелой древней философии (Фонтенель), Юнг видит в мифе хранилище человеческого опыта, Фрейд – одну из форм суррогативного исполнения желаний, антропологическая школа (Тейлор, Фрезер и др.) оценивает миф прежде всего со стороны его психопрагматической

функции, мифологическая школа (Гримм, Мюллер и др.) акцентирует внимание на творческой художественной стороне мифа и т.д. Отсутствие четкого определения, границ мифа делает литературоведческое использование этого термина весьма многообразным и затрудняет его изучение в рамках повествовательного дискурса. Проще было бы определить мифологические элементы как составные части того или иного мифа (сюжеты, герои и пр.), использованные автором в своем произведении с той или иной целью и получившие здесь новое звучание, иную перспективу и глубину. Однако от всех других продуктов человеческой фантазии миф отличает его структура. Следовательно, именно она должна определять принадлежность некоторых элементов произведения к мифологическим. Таким образом, мифологическим элементом может быть и нечто на первый взгляд «совсем не мифическое», но интерпретированное особым образом (битва, болезнь, вода, земля, предки, числа и пр.); как выразился Р. Барт, «мифом может быть *все*» [3. С. 234].

Однако стоит заметить, что литературоведы из этого «*всего*» объектом своего исследования чаще все же выбирают именно конкретных героев и сюжетные линии, «позаимствованные» современным художником из древних мифов. Новелла Томаса Манна «Смерть в Венеции» не стала в этом смысле исключением.

Многие работы, посвященные этому знаменитому произведению писателя, затрагивают проблему мифической символики новеллы и, в частности, миф о Дионисе. В этой связи исследователями, как правило, выделяются три «посланца» этого Бога – три соблазнителя, которые направляют и сопровождают героя Ашенбаха на пути к гибели: странник перед часовней мюнхенского кладбища, утрюмый гондольер и наглый бродячий певец, чья одежда пропитана запахом карболки – запахом подкарауливающей смерти. Кроме традиционно выделяемых посланцев у Диониса в новелле есть, однако, на наш взгляд, еще один, не менее значительный, посредник – море, ведь греческий бог вина и плодородия, как известно, тесно связан с морской стихией и водой. В «Илиаде» говорится о море как о месте обитания Диониса, где он находится под опекой Нереиды Фетиды. В лаконийском варианте мифа малыш Дионис пристал

к берегу в сундуке вместе со своей мёртвой матерью, а опекунша Диониса, Ино, стала морским божеством, после того как гонимая обезумевшим мужем прыгнула в морскую пучину. Аргивяне каждый год отмечали возвращение Диониса из царства мёртвых, куда он спустился за своей матерью, около Алкинского озера, которое, по преданию, и служило богу вратами в Аид. Из воды же призывают восстать Диониса на Лерне, называя его Πελάγιος («он из моря»), Λιμναῖος («он из озера») и Λιμναγενής («рождённый озером»).

Связь с морем как с некой изначальной, первозданной стихией, а также в какой-то степени образ ребенка, в котором часто изображали Диониса, и его гермафродитические, женоподобные черты, свидетельствуют о некой «незавершенности» этого бога, о его неполной «отделенности от небытия»; так что дионисический экстаз есть, по сути, состояние полного самозабвения и слияния с каким-то изначальным органическим небытием. Ведь дуализм человеческой сущности состоит не только в дуализме души и тела. Человек укоренен в двух мирах – в космосе и хаосе, полноте и пустоте, жизни и смерти, культуре и варварстве, Абсолюте и Ничто, в двух безднах – бытия и небытия. Он есть просвет между ними, их смешение. Человек происходит и от праха, и от Бога. Поэтому его и влечет в двух этих противоположных направлениях. «Изначальное Ничто, из которого вышел человек, продолжает оставаться для него великим манящим эротическим объектом» [4].

Символом слепой, притягивающей бездны, пропасти в новелле становится море. Объясняя особую любовь к нему Ашенбаха, автор среди прочих причин называет также «запретное, прямо противоположное сути его работы и потому тем более соблазнительное тяготение к нераздельному, безмерному, вечному, к тому, что зовется Ничто» [1. С. 263]. Такое влечение героя имеет дионисическую природу, т.к. в основе его лежит мечта о вечном возвращении к небытию, к изначальному – вечно притягательному – Ничто. «Разве Ничто не одна из форм совершенства?», – рассуждает Ашенбах [1. С. 263]. Море влечет к себе скованного собственными принципами художника возможностью обретения тайно желанной свободы, возможностью отдаться собственной страсти, забыв обо

всем; оно привлекательно для Ашенбаха своей первозданностью и стихийной мощью, необузданностью и безграничной вольностью – всем тем, чего лишен, но страстно желает герой и что сулит дать ему могущественный Дионис.

Итак, море – как воплощенное Ничто, как «образ вечности, небытия и смерти», как «метафизическое сновидение» [2. С. 88] – оказывается в новелле сферой Диониса. Этот бог, несущий хаос и безумие, ведет Ашенбаха к самозабвению, небытию, ведет к смерти. Мрачный Харон в лице везущего Ашенбаха к пристани гондольера подводит художника к царству мертвых. И хотя обреченность героя чувствуется уже в начале новеллы (Северное кладбище, к которому выходит Ашенбах во время своей прогулки, кресты, надгробные плиты и памятники, которые «образовывали как бы второе, ненаселенное кладбище», часовня с греческими крестами и иератическими изображениями, а также наступающий вечер, символизирующий здесь закат жизни, – все это говорит о том, что герой уже ступил на путь смерти), все же именно в этот момент перед художником закрывается дорога назад (ведь Стикс можно пересечь лишь однажды!), и он впервые ясно ощущает дыхание приближающейся гибели. Сидя в лодке, Ашенбах придается мыслям «о смерти, о дорогах, заупокойной службе и последнем безмолвном странствии» [1. С. 255], он сравнивает гондолу с гробом, так что его слова «путь наш короток, а я бы хотел, чтобы он длился вечно» [1. С. 256], несомненно, можно истолковать двояко. Грубый тон гондольера вызывает у него какое-то смутное подозрение, не преступник ли тот, но лишь на мгновение, и Ашенбах, решив что, «самое разумное предоставить вещам идти, как они идут», успокаивается, удобно устроившись на «гробово-черном, лакированном и черным же обитом кресле» [1. С. 255]. Его пассивное и безразличное бесстрашие перед лицом возможной опасности уже несколько напоминает то предсмертное состояние, когда в человеке заглушаются все свойственные ему при жизни инстинкты и импульсы, и он постепенно погружается в полное спокойствие и безмятежность.

Последним проводником Ашенбаха в небытие, к Дионису, на этом его «морском пути» оказывается сам бледный, болезненный

Тадзио, воплощающий красоту и соблазн смерти. Его образ также неразрывно связан с морем. Так, хотя первый раз Ашенбах встречает Тадзио не на пляже, а в буфете, даже там английский матросский костюм мальчика косвенно намекает на эту его связь с водной стихией. Ашенбах сразу же отмечает неземную красоту Тадзио, однако здесь, в гостинице, он смотрит на него еще с «профессионально-холодным одобрением», словно восторженный почитатель искусства на «греческую скульптуру лучших времен». На морском же берегу, который впоследствии станет излюбленным местом отдыха Ашенбаха, герой, впервые увидев Тадзио купающимся, испытывает некий экстатический восторг, который еще сродни творческому вдохновению, но в котором уже слышится манящий голос Диониса, зовущего Ашенбаха к себе, посылающего ему через Тадзио «поэтическую весть об изначальных временах, о возникновении формы, о рождении богов» [1. С. 265]. Выходящий «из глубин моря и неба» мальчик – словно рожденный водной стихией – в какой-то момент также может быть понят как посланец Диониса, поскольку любовь к нему Ашенбаха приобретает все больше черт некоего запретного сладострастия. Размышления художника о духе и красоте, его робкая мысль о возможности писать в непосредственной близости от возлюбленного, сменяются озабоченностью стареющего героя своей внешностью и сожалениями о собственном возрасте. Какое-то время Ашенбах пытается противиться вспыхнувшему в нем чувству, он ищет поддержки у Платона, пытаясь с помощью его диалогов «рационализировать свои чувства к Тадзио» [5. С. 44], но это – «желание безнадежно захмелевшего человека, о котором он в своем опьянении забывает в следующий же миг» [6, 36].

Море, словно действуя по указанию Диониса, постепенно раскрепощает героя, освобождая его от внутренней скованности, и на смену его «отеческому благорасположению» приходит чувственная страсть. Известие о чуме становится для Ашенбаха своего рода проверкой на прочность, испытанием его моральной стойкости, и, не выдержав его, герой полностью отдает себя тем самым во власть Диониса.

Любовь Ашенбаха, переходя из области духовного в область чувственного, приобретает черты некоего самоотречения, выхода из себя. В красоте, как известно, заключаются наша главная эротическая страсть, наше спасение и наша гибель. Возможность двойного воздействия – спасительного и губительного – красоты на человеческую душу связана с амбивалентностью ее собственной природы, с ее трагической двойственностью. Красоту порождает присутствие обоих начал – светлого, разумного аполлонического начала меры и формы и темных, страстных, инстинктивно-вакхических импульсов начала дионисического. В душе Ашенбаха победу одерживает Дионис, так что прекрасный Тадзио в роли Гермеса-психагога – проводника душ в царство мертвых – ведет его к Дионису, в «обетованно-безмерное»* небытие, сам словно растворяясь в морской пучине.

Библиографический список

1. Манн, Т. Смерть в Венеции // Манн Т. Избранник. Новеллы. Статьи / пер. с нем. Н. Манн. М.: Олма-Пресс, 2005.
2. Манн Т. Любек как форма духовной жизни // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1960. – Т. 9.
3. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000.
4. Краснухина, Е.К. Эпос смерти / Е.К. Краснухина // <http://antropology.ru/ru/texts/krasnuhina/krasnuhina.htm/>
5. Renner, R.G. Lebens – Werk: Zum inneren Zusammenhang der Texte von Thomas Mann / R.G. Renner. – München: Fink Verlag, 1985.
6. Эбаноидзе, И.А. «Опьяненная песнь» или «нравоучительная притча»? : Новелла Т. Манна «Смерть в Венеции» / И.А. Эбаноидзе // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. – 1995. – Т. 54, №2.

* В оригинале: «das Verheißungsvoll – Ungeheuer» (Mann Th. Erzählungen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1984. – S. 262). В переводе Н. Манн «необозримое роковое пространство») отсутствует, на наш взгляд, такой важный смысловой компонент, как желанность этого состояния Ашенбахом, его давнее стремление к нему (Verheißung – обещание, предсказание).